

# Introducció a l'estudi de la novel·la modernista

JORDI CASTELLANOS *Universitat Autònoma de Barcelona*

RESUM: Perspectiva i conceptes clau per a l'estudi de la novel·la modernista catalana.

PARAULES CLAU: Modernisme, naturalisme, simbolisme, decadentisme, novel·la.

ABSTRACT: An overview and some key concepts for the study of the Catalan «modernista» novel.

KEYWORDS : «Modernisme», Naturalism, Symbolism, Decadentism, the novel.

D'ençà de la publicació de l'estudi de Joan Lluís Marfany sobre *Els sots feréstecs* dins la *Guia de Literatura Catalana* (1973), s'ha convertit en un lloc comú l'afirmació que la novel·la de Casellas inaugurava un nou període del gènere a Catalunya, aquell que en altres èpoques s'havia anomenat «segon naturalisme» o «naturalisme rural» i que, en aquests darrers anys s'ha intentat que s'anomenés, simplement, «novel·la modernista» o «novel·la simbòlica» per tal d'evitar els equívocs que la vella terminologia provocava.<sup>1</sup> I és que, en una lectura mínimament informada d'allò que han estat els moviments literaris d'ençà de mitjan segle XIX, cap de les novel·les que s'englobaven dins el «naturalisme rural» es podia considerar pròpiament naturalista. Eren, òbviament, deutores del naturalisme simplement pel fet que aquest moviment havia constituït una etapa importantíssima en l'evolució i en la fixació canònica de la novel·la moderna, fins al punt que tota obra escrita en els anys posteriors havia de prendre posició, de manera explícita i implícita, davant de l'herència rebuda. El naturalisme, sobretot en els seus aspectes més externs i doctrinaris, havia imposat una determinada concepció de l'home i del món, una concepció que, en els seus aspectes centrals (sobretot en la funció atorga-

1. J. L. MARFANY, «*Els sots feréstecs*, de Raimon Casellas», dins J. CASTELLANOS (ed.), *Guia de Literatura Catalana Contemporània*, Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 63-74. Recollit, amb el títol «La primera novel·la modernista», dins J. L. MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial, 1975, p. 189-210.

da al determinisme de l'herència i de l'ambient sobre els personatges), la novel·la modernista negava. El problema, doncs, no és només una qüestió de noms. És una qüestió de conceptes: de comprensió d'allò que explica la coherència estructural dels mons de ficció d'una novel·la que acull alguns elements de l'herència naturalista, però que en el seu nucli central s'hi posiciona en contra.<sup>2</sup>

Tampoc no ens serveix la qualificació de novel·la rural. El ruralisme és un terme que la història cultural del nostre país –de fet, la de l'Europa occidental– havia carregat de connotacions negatives i que, en aplicar-lo en aquest corrent novel·lístic, se'l simplificava i se'l falsejava. Se'l simplificava perquè es jutjava tot el conjunt per un grup d'obres que situaven l'acció en un marc rural; se'l falsejava perquè se'n particularitzava la lectura reduint-ne l'abast a la voluntat de reflectir els costums «retardataris» de la ruralia. Era una forma força explícita de desqualificació. En qualsevol cas, cap de les novel·les que podem qualificar de modernista no té com a objectiu primordial descriure la vida del camp o, com a mínim, fer-ho considerant el tipisme o la realitat humana com a essencialment diferent de la ciutadana. En tot cas, com afirma Víctor Català per defensar-se de les acusacions de ruralista, l'«ànima rural» li serveix per accedir de forma més plena a la quinta essència de l'home. Per tot això, també s'ha insistit que una nova mirada a la novel·la dels primers anys del segle XX exigia d'eradicar aquest terme.

Ningú no ha posat en dubte la premissa establerta per Marfany: sembla inqüestionable que el Modernisme, fins pràcticament deu anys després de formular-se com a moviment, no aconsegueix de crear una novel·la que, en certa manera, el representi en la seva visió del món i en els ideals de civilització que defensa. Per entendre aquest retard ens ha calgut recórrer a explicacions diverses, una de les quals, la més clàssica, seria llegir el Modernisme com un moviment que viu dues etapes molt diverses: la primera, en els anys noranta, seria l'«etapa combativa», minoritària, basada en les idees i, doncs, en el periodisme i l'assaig; la segona, la que anomenaríem «etapa establerta», correspondria a l'expansió del moviment en els primers anys del segle, a la pèrdua de combativitat que es produeix com a conseqüència de la seva acceptació generalitzada. Correspondria a aquesta darrera etapa la seva conversió en una «poètica» que incidiria tant en els autors ja reconeguts, com Guimerà i Oller, com en els joves que entren en el món literari. La pèrdua de l'agressivitat en el camp de les idees es correspondria amb una major creativitat: és l'etapa de la poesia, de la novel·la i del teatre. No diré que aquesta periodització no sigui certa,

2. Vegeu, sobre aquestes qüestions, A. YATES, *Una generació sense novel·la?*, Barcelona: Edicions 62, 1975, i els meus estudis «*Les Multituds*, en el centre mateix de la narrativa modernista», dins R. CASELLAS, *Les Multituds*, Barcelona: Antoni Bosch, 1978, p. vii-xli, reeditat, amb variants per Angle Editorial, 2002, p. 9-63. I, en una visió més de conjunt, «La novel·la», dins J. MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana. Part moderna, vol. VIII: El Modernisme*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 381-578

però l'anàlisi minuciosa dels processos ideològics que es van produint al si del moviment ha portat a distingir dins del Modernisme grups i moments molt diversos: en determinades ocasions, els artistes i els escriptors que es consideren modernistes s'uneixen al voltant de projectes comuns, però, en d'altres, manca aquesta unitat i predomina la dispersió. Aquesta explicació ens ha permès d'afinar en allò que diferencia el projecte de modernització cultural que es produeix entorn de la revista *L'Avenç* en els anys vuitanta (concretament, entre 1882 i 1884) i el moviment que comença a prendre forma el 1891 i que esclata, de manera programàtica, el 1892 entorn de la mateixa revista, ara, passats els dos anys de la seva reaparició (1889) i en nom de la reforma ortogràfica, rebatejada com *L'Avenç*. I ens ha permès, també, de seguir amb més precisió les idees i els esforços creatius, en la narrativa, en la poesia, en el teatre, de la sèrie d'escriptors que s'havien fet seu el projecte modernista. L'antiga hipòtesi, el joc entre moviment combatiu-moviment establert, ens sembla, ja, ben superada o, si més no, insuficient. Però ens resulta especialment difícil reduir a una nova hipòtesi tot el seguit de problemes que es plantegen. Són molts els factors externs que condicionen la vida literària a Catalunya i, sobretot, la funció que la literatura i, dins seu, la novel·la, exerceixen en el tombant de segle: qüestions de mercat i de públic que un moviment (cultural o literari, no importa) no pot canviar de la nit al dia; qüestions, també, que tenen molt a veure amb els posicionaments estètics i literaris, que no són producte només d'una moda o de la voluntat dels escriptors. Hi ha una concepció del món, dels homes, de la vida, que s'ha enfonsat, i una altra de nova, que s'imposa lentament: les velles formes no encaixen amb les noves concepcions i cal construir-les de nou, apropiant-se-les, experimentar-les i anar-les adaptant a les noves formulacions estètiques perquè siguin alguna cosa més que simples imitacions. I aquesta adaptació implica, també, el llenguatge literari, més ben dit, el llenguatge narratiu. *L'Avenç* n'ha iniciat la reforma, però, més enllà de l'ortografia i dels objectius de modernització, la llengua narrativa ha de trobar la manera de formalitzar tot allò que és en l'espai difús de la sensibilitat. I aquesta no és, tampoc, una aventura fàcil.

Tots aquests factors ens porten a *Els sots feréstecs*: és, certament, aquesta novel·la la que inaugura una tradició. Però no ho fa d'una manera gratuïta. De fet, és el resultat de tota una recerca prèvia en el camp de la narrativa curta, però també en el camp de l'adaptació de la nova visió del món a la realitat catalana. Casellas havia estat durant els anys noranta el crític artístic de les novetats, havia fet de pont entre els corrents simbolistes i decadentistes europeus i la creació artística catalana, sobretot la pictòrica, i, amb Santiago Rusiñol, havia pugat per incorporar la nova sensibilitat a l'obra literària. El 1901, quan publica en volum la novel·la, s'havia escolat pràcticament una dècada d'ençà que havia manifestat la seva intenció de lliurar-se al conreu del gènere. Han passat moltes coses, a les quals la novel·la no és indiferent, des de la desfeta patent del naturalisme fins a l'impacte del simbolisme

amb la representació de *La Intrusa*, de Maurice Maeterlinck, a Sitges; des de l'entusiasme pel prerafaelisme i per la pintura simbòlica fins al retorn a l'individualisme i a la rebel·lió artística (llegim-hi la interpretació de la figura del Greco amb motiu de la inauguració de l'estàtua sitgetana del 1898).<sup>3</sup> Si la novel·la de Casellas té el mèrit d'inaugurar la tradició que es va estendre com a mínim fins al 1912, data de publicació de la que ha estat considerada la darrera gran novel·la modernista, *La vida i la mort d'en Jordi Friginals*, de Josep Pous i Pagès, és perquè va oferir materials per al diàleg creatiu, per a la intertextualitat. En aquest sentit, em sembla absolutament indubtable que existeixen múltiples lligams de l'obra de Casellas amb *El poble gris*, de Rusiñol; amb els *Drames rurals* i, sobretot, amb *Solitud*, de Víctor Català; amb *Josafat i Naufrags*, de Prudenci Bertrana; amb *Aigua avall*, de Josep M. Folch i Torres; amb *Camí de llum*, de Miquel de Palol; amb *La vida i la mort d'en Jordi Friginals*, de J. Pous i Pagès. I això, sense comptar moltes altres obres que, directament o indirecta, deriven d'alguna d'aquestes (per exemple, el lligam de *L'idil·li dels nyanyos*, de Josep Carner, amb *El poble gris*, de Rusiñol). Sense que això impliqui cap judici de valor. Sigui com sigui, totes presenten motius, temes, tractaments i llenguatge prou afins com per parlar d'un únic corrent. L'afinitat és, en moltes ocasions, explícitament reconeguda, fins al punt que es podria establir una determinada genealogia: cada novel·la arrenca de les anteriors, amb una relació dialògica explícita i, doncs, amb un fort component intertextual. Hi ha altres autors, com Joaquim Ruyra que, sense entrar dins aquesta línia genealògica, hi tenen una clara proximitat. Potser, com s'ha fet en relació amb la novel·la decadentista francesa, podríem parlar del «gran text» de la novel·la modernista catalana: en aquells anys, s'estableix –si no per primera vegada, gairebé– una tradició literària que funciona com a estímul i com a espai d'intercanvi i diàleg en un pla estrictament literari enllaçant problemes ideològics i formals i resolent-los a través de la variació i la diversitat.<sup>4</sup>

He parlat del cost en anys, en esforços, que significa arribar a crear la novel·la modernista. No és el mateix situar-se dins d'una tradició cultural plenament consolidada, com la francesa o l'anglesa, per exemple, i rebel·lar-s'hi en contra oferint, als vint anys, la contrapartida generacional renovadora, com passa a França o a

3. R. CASELLAS, «La estatua del Greco por Reynés», *La Vanguardia*, 30-VIII-1898.

4. He establert el paral·lelisme amb la novel·la decadentista o simbolista francesa perquè algunes coses tenen en comú, però també són molts els factors que les diferencien, tal com anirem veient. El primer és, sens dubte, que la sèrie de novel·les franceses que sorgeixen de la crisi del naturalisme i cerquen noves vies per a la redefinició del gènere (per uns camins que també trobarem entre els narradors catalans dels anys noranta, com a antecedents de la solució a què arriben a partir del tombant de segle) no tenen el lligam orgànic que trobem en la novel·la modernista catalana: «Isolément et sans qu'une communauté programmatique les réunisse, les auteurs décadents ont produit une sorte de Grand Texte que l'on peut envisager, aujourd'hui, à la fois dans son unité et dans son éclatement» (J.-P. BERTRAND, M. BIRON, J. DUBOIS, J. PAQUE, *Le roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris: José Corti, 1996, p. 21)

Anglaterra, que moure's en un espai literari incert i, doncs, sense un mercat consolidat, i a més a més, amb una tradició immediatament anterior tan minsa com era, en aquells moments, la catalana. En els anys noranta, els joves de vint anys, fins i tot alguns dels que pretenien passar per moderns i que formaven part del món cultural, entraven de ple dins la categoria anatemitzada per Jaume Brossa a «La joventut catalana d'ara»: els trobem fent colla a les revistes catòliques i conservadores i renunciant a la més mínima ambició literària ben parapetats en la cultura dels certàmens propiciada per l'expansió del catalanisme. En canvi, la primera cosa que sorprèn de la novel·la modernista és l'edat dels autors a l'hora de publicar les novel·les que formen part del repertori del moviment. Sempre és relatiu prendre com a punt de referència la data de publicació de la primera novel·la quan, en molts casos, anteriorment s'han fet provatures o s'han conreat d'altres gèneres. Però les dades són prou contundents i, per tant, cal tenir-les en compte: Raimon Casellas té quaranta anys quan publica *La damisel·la santa*, i quaranta-sis quan treu *Els sots feréstecs* com a volum; Joaquim Ruyra, tres anys més jove que ell, recull les narracions a *Marines i boscatges* quan té ja quaranta-cinc anys; Santiago Rusiñol fa la seva primera aproximació a la novel·la amb *El poble gris*, a quaranta-un anys, i treu *L'auca del senyor Esteve* a quaranta-sis; Jaume Massó i Torrents publica els *Croquis pirinencs* a trenta-tres anys i *Desil·lusió* a quaranta-un; Enric de Fuentes s'inicia en el gènere amb *Tristors*, a quaranta; Prudenci Bertrana, amb *Josafat*, a trenta-nou; Víctor Català treu els *Drames rurals* a trenta-tres i *Solitud* a trenta-sis; Pous i Pagès publica *Per la vida* a trenta anys, però, quan treu la seva obra més important, *La vida i la mort d'en Jordi Fraginalls*, en té ja trenta-nou; Juli Vallmitjana publica *Sota Montjuïc* a trenta-cinc, la mateixa edat de Zanné quan escriu *Una Cleo*. Només entre els autors que comencen a publicar ben entrada la primera dècada del segle baixen les edats a allò que podríem considerar «normal»: Alfons Maseras, Víctor Oliva i Miquel de Palol publiquen les seves primeres novel·les a vint-i-quatre anys. I, si hi introduïm el cercle de Carner, podem trobar-nos amb autèntics contrastos entre el mateix Carner, que publica *L'idil·li dels nyanyos* a dinou anys, i un dels autors que promociona, Joan Rosselló de Son Fortesa, que fa la seva única aproximació al gènere, amb *En Rupit*, a cinquanta anys.

A quines conclusions ens porta aquesta observació? La primera és la constatació d'una situació del mercat literari que, com a mínim, podem qualificar d'estranya: quin paper hi té la novel·la, el gènere comercial per excel·lència, base per a la professionalització de l'autor en les grans literatures europees, que ací només és assajat per escriptors ja madurs i, per tant, amb una situació professional consolidada al marge de la literatura? Per què no tempta els joves? És que no els serveix per accedir al seu públic, a la fortuna o a la fama, és a dir, a la professionalitat? Aquestes preguntes ens porten al centre dels mecanismes de funcionament i d'articulació de la literatura catalana moderna: l'absència d'un mercat literari «normal». Però també

a l'evidència d'una voluntat de crear-lo: l'aplicació a la novel·la per part de molts d'aquests autors és el resultat d'una presa de posició cultural explícita. I, tanmateix, no podem dir que s'aboquin a la novel·la moguts per actituds patriòtiques o extranovel·listiques: no ho podem dir de Casellas, que quan publica les seves obres ja ha viscut una colla d'anys obsedit pel gènere; no ho podem dir tampoc de Joaquim Ruyra, que treballa des d'uns pressupòsits estètics estrictament d'eficàcia literària; ni de Rusiñol, òbviament; ni, menys encara, de Víctor Català. Potser, en algun cas, podríem descobrir-hi raons ideològiques, com en Massó i Torrents, però (a banda que les raons ideològiques, en un escriptor o en qui sigui, no treuen legitimitat) no es tracta d'un autor gaire representatiu com a novel·lista. No: cap d'aquests autors no és un Antoni de Bufarull, que escriu perquè la novel·la catalana existeixi. Escriuen novel·la perquè els interessa el gènere i els interessa utilitzar-lo com a mitjà d'expressió artística. Sabien que no s'hi professionalitzarien però, tot i això (llevat potser d'alguns dilettants deixatats), escriuen amb la més absoluta professionalitat.

Fem, però, una distinció perquè en els anys noranta alguns autors joves n'escriuen, de novel·la: General Ginestà i Ferran Girbal Jaume, per exemple. Però en cap cas no ens atreviríem a dir que formen part del repertori novel·lístic del Modernisme. Aquest és un altre factor significatiu: a diferència del que passa a França, el nucli més madur en edat és el que ha pres responsabilitats culturals i es mostra literàriament més renovador, mentre que el més jove, com el que representen els dos autors que he esmentat, pren actituds literàriament conservadores. Ens trobem, ací, en els anys noranta i en els primeríssims anys del segle XX, quan s'ha produït una distinció entre modernistes i catalanistes. És clar que, si considerem que *Boires baixes* (1902), d'un joveníssim Josep M. Roviralta, és un assaig tan pròxim a la novel·la com al poema, al drama o a la música (poema dramàtic o narració poemàtica), tindríem una petita excepció, la qual, d'una banda, ens confirma la regla, mentre que, de l'altra, ens obliga a revisar quina mena de producte és el que sorgeix de la crisi del naturalisme i, doncs, de la forma novel·lística fixada convencionalment en la segona meitat del segle XIX.

En tot cas, amb aquest rerefons (que ens obligarà a llegir en relació amb la novel·la tota la producció en prosa dels anys noranta, no només la que té una base explícitament narrativa), haurem de situar l'aparició de la novel·la modernista en un moment de retorn –relatiu– a la convenció, en detriment de les vies de renovació que s'havien obert a la literatura amb el simbolisme i el decadentisme en la darrera dècada del segle, i que no havien fructificat en el gènere. L'intent d'integració ideològica i estètica que va representar la revista *Catalònia*, la voluntat de retornar a la literatura la seva capacitat d'emmirallar la societat, de fer-ho des d'una perspectiva crítica i amb la voluntat d'arribar a un públic determinat, formen part d'un seguit de factors que ens poden explicar per què, finalment, entre nosaltres, la novel·la troba un camí. Un camí en el qual «integrar» en les convencions novel·listiques la frag-

mentació i la instantaneïtat, l'impressionisme i la suggestió, que fins aleshores només havien tingut cabuda en la narrativa curta. Totes les preocupacions es mouen entorn de la voluntat de no separar literatura i vida, idealitat i realitat, per tal de trobar un art, una literatura, que respongui als problemes que la col·lectivitat es planteja. La resposta a aquests problemes és ideològica, però carregada d'implicacions formals, que aniran concretant-se ja que si bé les propostes de la revista *Catalònia* són força precises, a la pràctica es veuran modificades, entre d'altres coses perquè l'herència del simbolisme és tan o més forta que la de les convencions: la síntesi pretesa no és, exactament, la que sorgirà, com a mínim en els primers moments. Però tampoc no se n'allunya gaire: el Modernisme ha anat creant una cosmologia pròpia, una visió de l'home i del sentit de la seva vida a la terra que, d'una manera o altra, és la que es plasmarà a les novel·les, com no podia ser d'altra manera.